

Jarosław Grzechowiak

Uniwersytet Łódzki

***Na melinę* – zapomniane dzieło Stanisława Różewicza**

Tematem artykułu jest film Stanisława Różewicza, który, cytując Marka Hendrykowskiego, „stał się w czasach PRL prohibitem, przez długie lata starannie ukrywanym i przemilczanym nawet w specjalistycznych opracowaniach dotyczących tej dziedziny twórczości” (Hendrykowski, 1999, s. 59). Mowa o filmie *Na melinę* (1965), zrealizowanym jako część cyklu *Dzień ostatni, dzień pierwszy*, wyprodukowanym przez Zespół Realizatorów Filmowych „Iluzjon”. Produkcje będące częścią tej serii opowiadały o momencie zakończenia II wojny światowej i zapanowaniu pokoju na ziemiach polskich. Obejmowały również problematykę zmian, jakie dokonały się w ludzkiej psychice podczas trwającego przez sześć lat konfliktu. Obraz Stanisława Różewicza wyczerpywał wszystkie te tematy, wyróżniał się też wysokimi wartościami artystycznymi. A jednak z wielu powodów nie trafił on w latach sześćdziesiątych do rozpowszechniania, a telewizzowie mogli go obejrzeć dopiero na początku lat osiemdziesiątych. Co było tego przyczyną i jakie ujęcie wojennej rzeczywistości zaprezentował Różewicz – to pytania, na które starałem się w tym artykule odpowiedzieć.

Stanisław Różewicz w połowie lat sześćdziesiątych miał już ustaloną pozycję specjalisty od dramatów psychologicznych i wojennych. Dobra passa tego reżysera rozpoczęła się w 1958 roku od realizacji wybitnego filmu *Wolne miasto*, z dokumentalną wręcz precyzją rekonstruującego obronę Poczty Gdańskiej we wrześniu 1939 roku. Przy tym filmie Różewicz po raz pierwszy podjął współpracę ze scenarzystą Janem Józefem Szczepańskim. Nieco gorzej oceniano kolejną produkcję reżysera – *Miejsce na ziemi* (1959) – film obyczajowy opowiadający historię młodego chłopca powoli staczającego się na margines. Jednak trzy kolejne obrazy na trwałe zapisały się w historii polskiego kina. W *Świadectwie urodzenia* (1961) reżyser znów podjął temat II wojny światowej – tym razem jednak widzianej z dzie-

cięcej perspektywy. Spore uznanie zdobyła zwłaszcza trzecia nowela tego filmu – *Kropla krwi* – ukazująca dramat żydowskiej dziewczynki trafiającej do sierocińca, w którym zjawia się hitlerowska komisja do spraw czystości rasowej i uznaje ją za dziecko prawdziwie aryjskie. Równie pozytywne opinie zebrał *Głos z tamtego świata* (1962), bazująca na prawdziwej historii psychologiczna opowieść o ludziach wykorzystywanych przez lekarza-hochsztaplera oraz jego współpracę. Ten film Różewicza wyróżniał się znakomitymi kreacjami Kazimierza Rudzkiego, Wandy Łuczyckiej i Tatiany Czechowskiej. Ostatnim filmem reżysera zrealizowanym przed adaptacją opowiadania Szczepańskiego było *Echo* (1964). Bohaterem tego dramatu był szanowany adwokat oskarżony o współpracę z hitlerowcami podczas II wojny światowej. Tym razem świetne recenzje zebrał grający główną rolę Wieńczysław Gliński, nagrodzony zresztą na festiwalu filmowym w Karlovych Varach. Już w trakcie realizacji tego filmu Stanisław Różewicz postanowił zabrać się za ekranizację opowiadania Jana Józefa Szczepańskiego.

Opowiadanie *Wszarz*

Sierżant Skrzetuski zameldował powrót od fotografa. Wyglądał jak opryszek z amatorskiego przedstawienia. Cyklistówka i jakiś nedorzeczny szalik. Tylko spod kożucha wystawały buty wojskowe i między rozchylonymi połami prześwitywało sukno bryczesów. Jego ludzie rozchodzili się do kwater. Przez niskie okienko bunkra widać było ich nogi znikające wśród świerzków zagajnika. Porucznik nie przejął się wiadomością o podejrzanym żebraku, który tkwił uparcie naprzeciw chałupy fotografa (Szczepański, 1956, s. 9).

Tak zaczyna się literacki pierwowzór *Na melinę*. Bohaterami utworu są partyzanci zgrupowani w kompanii „Akacja” (w opowiadaniu nie pada jednak nazwa konkretnej organizacji zbrojnej). Podejrzanym żebrak – o nim meldował dowódca oddziału sierżant „Skrzetuski” – obserwuje gospodarstwo, w którym żołnierze robią sobie zdjęcia do fałszywych kennkart – będą się nimi posługiwać podczas pobytu „na melinie”, czyli podczas przerwy w działalności partyzanckiego ugrupowania. Rozmowie toczącej się w ziemiance przysłuchuje się sierżant „Hieronim”, a po wyjściu „Skrzetuskiego” stwierdza: „Ot, stary partyzant; gieroj. Teraz byle dziada zobaczy, już pełne portki” (Szczepański, 1956, s. 9-10). Następnie poleca kapralowi „Zbirkowi” porąbanie drewna i napalenie w piecu. Kapral „Zbirek” będzie jedną z najważniejszych postaci opowiadania. Młody chłopak w partyzantce walczy od kilku lat, był też wielokrotnie ranny. Jest jednak już zmęczony i sfrustrowany wojennym życiem, czego dowodem jest historia, przytoczona przez „Hieronima”:

– Ot, wczoraj – przypomniał sobie. – Braliśmy tę mąkę w Nadolniku we młynie. Przygadał tam sobie dziewczynę, poszedł z nią na strych, na siano. Nie minęło dziesięć minut, patrzę, złazi mój Zbirek. – Zachichotał krótko, bez wesołości. – Czerwony taki, łzy w oczach, głowę odwraca. – „Cóż, Zbirek”, mówię, „nie udało się i teraz”. A on, panie poruczniku, jak nie skoczy! Kaburę odpina, już by mnie strzelał. Musiałem mu łapę wykręcić. To z tego dzisiaj te grymasy. Widział pan, jak on patrzy, panie poruczniku? Zabić! Zabić chce choćby kolegę. Kto jemu winien, że go tak paskudnie trafiło? – Hieronim pogładził w zadumie koniec spiczastego nosa. – Ale i on nie winien – rzekł jakby ze zdziwieniem. – Ot, trudno jemu pogodzić się z tym. Inny, starszy, dałby se może spokój, a tego nadzieja kusi. A nuż naprawi się coś samo... No, bo co taki z życia miał? Niech pan powie, panie poruczniku. Nawet tymi swoimi ranami nie pochwali się, bo zawsze ktoś uśmiechnie się za plecami: „żabi ogier”. Ja mu dlatego i po-błażam. Jakby mi inny tak grymasił, tak się stawiał, to jak słowo daję... (Szczepański, 1956, s. 11-12).

W ziemiance zjawia się „Szarak”, którego przyprowadza wartownik „Głośny”. On również melduje porucznikowi o tajemniczym żebraku kręcącym się wokół zagrody, gdzie fotografują się partyzanci, unikając przy tym kontaktu z ludźmi i uciekając, gdy tylko ktoś zbliża się w jego kierunku. „Szarak” podejrzewa, że nieznajomy jest szpiclem żandarmerii, prawdopodobnie szykuje w okolicy jakąś akcję. „Głośny” wysuwa pewną propozycję: „Ja go ale wypróbuję, pierona. – Oczy zabłyśły mu w zmiętej, szarej twarzy. – Ja przeca idę z chłopakami do Bentkowskiego po obiedzie. Odziejemy te żandarmskie anzugy, co je mamy – będziemy widzieć, co robi” (Szczepański, 1956, s. 15). Porucznik wyraża zgodę.

Po pewnym czasie „Głośny” składa porucznikowi raport z wykonanego zadania. Gdy – przebrani za niemieckich żandarmów – podeszli pod gospodarstwo fotografa, żebrak sam zameldował im, że w okolicy ukrywają się partyzanci. „Głośny” rozkazuje mu prowadzić go do kryjówki żołnierzy, żebrak zaczyna się jednak targować, żądając wynagrodzenia. Uzyskawszy od „żandarma” potwierdzenie, że dostanie za to zegarek i będzie mógł wziąć sobie ubrania schwytyanych, pokazuje miejsce postoju partyzantów. Po pozorowanej akcji odkrycia kryjówki „Głośny” przyprowadza ich do żebraka, ten zaś od razu bierze od nich kożuch i buty. W tym czasie „Głośny” rozładowuje swój karabin i daje go żebrakowi, wydając mu polecenie rozstrzelania jeńców: „Myśli pan, że mi odpowiedział: «nie»? Kaj tam! Ino tyle, że nie poredzi strzelać. Tom mu pokazał rychtyk, jak się z tym robi, a on wziął luśnię, ale się pyta, czy gacie z zabitych też będą dla niego. A potem spokojniutko przykłada do ramienia i mierzy w Skrzetuskiego” (Szczepański,

ski, 1956, s. 19). Opowieść partyzanta budzi zainteresowanie zebranych w izbie, zwłaszcza kaprała „Zbirka”, który „wylażł ze swego barłogu, stał jak urzeczony naprzeciw Skrzetuskiego, oczy mu błyszczały” (Szczepański, 1956, s. 19). „Hieronim” sugeruje porucznikowi zlikwidowanie żebraka. „Na płaskich policzkach oficera leżał rdzawy blask. Twarz wydawała się usztywniona świetlistym werniksem. Wargi poruszyły się w niej, jakby kierowane jakimś mechanizmem wydzielonym z całości. – Tak – powiedział – nie ma się co bawić!” (Szczepański, 1956, s. 20). Do wykonania wyroku zgłasza się „Zbirek”. Otrzymuje zgodę dowódcy.

Opis egzekucji jest momentem, w którym po raz pierwszy poznajemy żebraka. Kopie on dół, w którym później zostanie pogrzebany. Praca idzie mu jednak ciężko – jest stary i zmęczony. „Grób” zaczyna więc kopać partyzant, a w zagłębieniu odkrywa wodę. Żebrak, dowiedziawszy się o tym, zaczyna zbierać liście i poszycie lasu, mówiąc przy tym: – Jak mokro, to niedobrze – mamrocze zrzędnie. – Sucho ma być (Szczepański, 1956, s. 23). Przed egzekucją zostaje jeszcze przesłuchany przez „Hieronima”. Stary przyznaje, że prowadził żandar mów do kryjówki partyzantów, usprawiedliwia się jednak rozkazem od jednego z nich („Głośnego”). „Zbirek” pyta go, czy ma córkę i czy jest „fajną dziewczuchą” (Szczepański, 1956, s. 25). „Hieronim” przerywa rozmowę i rozkazuje wykonać wyrok. „Skrzetuski” chce spełnić ostatnie życzenie żebraka – ten prosi o papierosa, jednak nikt z partyzantów nie ma bibulek. Wtedy „Hieronim” podaje mu tytoń, zawinięty w jednozłotowy banknot. Mężczyzna jednak wysypuje tytoń, a pieniądze chowa do kieszeni.

Egzekucji z oddali przypatruje się porucznik z jednym z partyzantów. „To z tych nudów, panie poruczniku” – rozważał Biskaj. „Z byle czego robią sobie zabawę. Ja się nawet nie dziwię. Nudno tu, jak jasne kule. No nie? Takie życie... Za groblą stuknął pusto strzał; i jeszcze drugi” (Szczepański, 1956, s. 27). Partyzanci wracają do ziemianki. Po drodze „Zbirek” opisuje emocje, które mu towarzyszyły: „Dziś, bracie, miałem smak na coś takiego. Czułem, że urwę się, jak kogo nie kropnę. Przyjdzie czasem taka chwila...” (Szczepański, 1956, s. 27-28).

W izbie porucznik przygotowuje meldunek dla okręgu. Tekst dyktuje „Hieronimowi” spisującemu sprawozdanie na maszynie: „W dniu dzisiejszym rozstrzelany został żebrak Alojzy Szynalik, urodzony w Gidlach w roku 1878, jako niebezpieczny konfident żandarmerii. Dowody winy” (Szczepański, 1956, s. 30). W tym momencie zawiesza głos. Do izby wchodzi „Zbirek”. Jest zdecydowanie weselszy, radośniejszy. Porucznik rozkazuje mu sfotografowanie się i pójście „na melinę”.

Ani w archiwum Filmoteki Narodowej, ani w Ośrodku Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej nie zachował się, niestety, scenariusz noweli Stanisława Różewicza. W archiwach tej pierwszej instytucji znajduje się jedynie scenopis filmu (datowany na październik 1964 roku) oraz lista montażowa. O tym, w jaki sposób zaadaptował swoje opowiadanie Jan Józef Szczepański i jaki kształt przybrało na ekranie, piszę w dalszej części tekstu.

Film *Na melinę*

Z zapisków Jana Józefa Szczepańskiego wynika, że propozycję napisania scenariusza na podstawie *Wszarza* otrzymał pod koniec lutego 1964 roku (Szczepański, 2013). Z dalszych notatek można wywnioskować, że taka oferta wyszła ze strony Zespołu Realizatorów Filmowych „Iluzjon”, pierwsze wzmianki na temat Stanisława Różewicza pojawiają się bowiem dopiero nieco później – we wspomnieniu datowanym na 15 marca 1964 roku Szczepański zanotował, że reżyser „załatwił z Iluzjonem, że weźmie do roboty *Wszarza*. Będziemy więc znowu współpracować” (Szczepański, 2013, s. 25). Scenariusz do filmu *Na melinę* musiał powstać najwyżej w przeciągu trzech miesięcy, gdyż już w pierwszej połowie czerwca 1964 roku praca była oceniana przez kolegium scenariuszowe Komitetu ds. Radia i Telewizji. Należy żałować, że w żadnym archiwum nie zachował się protokół bądź jakakolwiek notatka ze spotkania, podczas którego ewaluacji poddano też inne scenariusze, napisane z myślą o produkcji telewizyjnej.

Pisarz tylko nieznacznie zaadaptował swoje opowiadanie. Zasadniczy szkielet i budowa fabuły pozostały nienaruszone. W ekspozycji filmu znalazła się dodatkowo scena fotografowania partyzantów w zagrodzie Bentkowskiego. W dalszych partiach *Na melinę* Szczepański dokonał niewielkich skrótów i wygładził dialogi w scenach rozmowy „Hieronima” z porucznikiem o kapralu „Zbirku” oraz dowódcy oddziału z „Szarakiem”. Nieco inaczej zostały zaaranżowane sceny prowokacji partyzantów wobec Szynalika. W opowiadaniu „Głośny”, czyli partyzant udający dowódcę niemieckiego patrolu, opowiadał porucznikowi całą historię, w filmie zaś przybliżyła tylko niewielką jej część – pozostałe fragmenty są wplecione w akcję filmu. Skróceniu uległa scena egzekucji żebraka, zniknął między innymi moment, gdy „Zbirek” pyta Szynalika, czy jego córka jest „fajną dziewczuchą”, końcowa scena obserwacji egzekucji przez dowódcę oddziału oraz wypowiedź „Zbirka” o tym, jaką ulgę odczuł po wykonaniu wyroku. Wszelkie zmiany w tych częściach *Na melinę* są całkowicie uzasadnione – na przykład uczucia „Zbirka” po egzekucji są należycie wyrażone gestami oraz zachowaniem postaci w interpretacji Jana Kociniaka. Z kolei ukazanie zachowania Szynalika w zetknięciu z „żandarmami

niemieckimi”, zastępujące opowiadanie całej historii przez „Głośnego”, służy zdecydowanie pewnemu zdynamizowaniu akcji. Film kończy się tak samo jak opowiadanie – dialogi między partyzantami oraz sama sytuacja właściwie nie zostały zmodyfikowane.

Z kilkulinijkowego wspomnienia Szczepańskiego na temat oceny scenariusza przez telewizję wynika, że spotkał się on z dużym uznaniem, a niektórzy członkowie kolegium (między innymi Grzegorz Lasota, wieloletni dziennikarz telewizyjny, czy Jan Rybkowski, reżyser, autor takich filmów jak *Dziś w nocy umrze miasto* [1961], *Kiedy miłość była zbrodnią* [1967] czy seriali *Chłopi* [1972] i *Kariera Nikodema Dyzmy* [1980], podówczas kierownik artystyczny Zespołu Filmowego „Rytm”) „wygłosili na jego temat istne peany” (Szczepański, 2013, s. 48). Przez chwilę jednak wydawało się, że film nie zostanie zrealizowany – protestował bowiem „aktyw partyjny” w osobie pracownika telewizji, Walatka (być może chodzi o Andrzeja Walatka, późniejszego kierownika artystycznego Zespołu Filmowego „Kraj” [1969-1971] – przyp. aut.). Jego zdaniem „realizacja takiego filmu jest niedopuszczalna, ponieważ – zamiast słać bohaterstwo walki z faszyzmem – ukazuje on «wątpliwe problemy moralne», sadyzm i zdziczenie. Wyraził też wątpliwość, czy autor w ogóle był w partyzantce, bo realia są jakieś podejrzané” (Szczepański, 2003, s. 48). Scenariusz prawdopodobnie nie zostałby zaakceptowany, gdyby nie nieoczekiwane poparcie ze strony Włodzimierza Sokorskiego, przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji, przy tym wysoko postawionego członka partii. Dzięki jego wsparciu „wszyscy głosowali za – nawet tow. Walatek” (Szczepański, 2013, s. 48). W kontekście późniejszej kolaudacji filmu nazwisko Włodzimierza Sokorskiego warto zapamiętać.

Nie oznacza to jednak, że zaakceptowanie scenariusza było równoznaczne z zielonym światłem dla realizacji filmu. Jan Józef Szczepański odnotował list, otrzymany od Stanisława Różewicza w drugiej połowie sierpnia 1964 roku, w którym reżyser informował, że „minister [prawdopodobnie Tadeusz Galiński, ówczesny minister kultury lub jego zastępca i szef Naczelnego Zarządu Kinematografii – Tadeusz Zaorski – przyp. aut.] nie zgodził się na realizację *Wszarza*” (Szczepański, 2013, s. 56). Jednak już 7 września 1964 roku Czesław Petelski informował pisarza, że film został skierowany do realizacji. Dla porządku warto zauważyć, że wniosek produkcyjny serii *Dzień ostatni dzień pierwszy* jest datowany na 29 lipca 1964 roku – wtedy jeszcze składała się z pięciu filmów: *Buty*, *Nazajutrz po wojnie*, *Instrumentum mortis*, *Wózek*, *Bigos* (*Sprawozdanie*, 1965). Kolejne trzy, czyli *Na melinę*, *Nad Odrą* i *Córeczka* trafiły więc do produkcji później.

Zdjęcia do filmu realizowane były w listopadzie i grudniu 1964 roku w atelier Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie oraz w plenerach Puszczy Kampinoskiej i na poligonie wojskowym w stołecznej dzielnicy Rembertów (*Sprawozdanie*, 1965). Stanisław Różewicz po raz kolejny podjął współpracę z wieloma najważniejszymi członkami ekipy realizatorskiej. Za kamerą stanął więc Stanisław Loth – operator przy *Miejscu na ziemi* oraz autor zdjęć do *Świadectwa urodzenia*. Scenografię zaprojektował Tadeusz Wybult, było to już trzecie spotkanie z reżyserem, a w kolejnych latach zostali zresztą stałymi współpracownikami.

W obsadzie aktorskiej pojawiają się nazwiska osób dotychczas nie pracujących pod kierunkiem Różewicza lub współpracujących z nim tylko raz. Żebra Ałojzego Szynalika zagrał Kazimierz Opaliński. Aktor znany z takich filmów jak *Człowiek na torze* (1956, reż. Andrzej Munk) czy *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964, reż. Wojciech Jerzy Has) stworzył w *Na melinę* wstrząsającą kreację. Faktem jest, że w wielu momentach bohater ten odraża swoimi cechami charakteru: podlizywaniem się władzy (graniczącym z serwilizmem), zachłannością i pazernością – zwłaszcza, gdy od razu po schwytaniu partyzantów chce zedrzeć z nich ubrania. Trudno mu jednak chwilami nie współczuć – kiedy błagalnym głosem prosi żołnierzy o pieniądze, gdy ci wychodzą od fotografa, lub kiedy dowiedziawszy się, że w wykopanym grobie jest woda, powolnymi ruchami zaczyna zbierać liście i gałęzie, by wsypać je do dołu. Sierżanta „Hieronima” zagrał Józef Nowak, wielokrotnie obsadzany w rolach mundurowych. W *Na melinę* stworzył kolejną rolę pewnego siebie, doświadczonego partyzanta. Stanowi przeciwwagę dla dowódcy oddziału, w którego wcielił się Stanisław Mikulski. Tuż przed *Stawką większą niż życie* aktor ten wykreował interesującą postać oficera zmęczonego zmaganiem z hitlerowskim okupantem, podejmującego decyzje z trudem, jakby od niechcienia, będącego przy tym autorytetem dla swoich podkomendnych. Równie ciekawą rolę stworzył, jako kapral „Zbirek”, Jan Kociniak. Aktor, kojarzący się dzisiaj zdecydowanie z komediami, nie tylko pasował do roli kaprala „Zbirka” fizycznie, ale również bardzo dobrze oddał emocjonalne stany postaci – od frustracji i agresji wobec starszych towarzyszy przez nadzieję, budzącą się wraz z rozkazem likwidacji żebraka, aż po radość i dobry nastrój, wywołany przez sam fakt jej przeprowadzenia. W pozostałych rolach wystąpili popularni wówczas warszawscy aktorzy – między innymi Janusz Paluszkiewicz, Jerzy Kaczmarek, Marian Rułka czy Wojciech Pokora.

Kolaudacja

Realizacja *Na melinę* zakończyła się w pierwszych tygodniach 1965 roku¹. 12 lutego odbyła się zaś kolaudacja trzech produkcji z tego cyklu – filmu Różewicza, *Wózka* (reż. Ewa i Czesław Petelscy) oraz *Bigosu* (reż. Sylwester Szyszko). Wracając znów do „Dziennika” Jana Józefa Szczepańskiego:

Wszarż wzbudził żywiołowe protesty. Że „antyhumanitarny”, że „dembilizujący”, „niemoralny” itd. Cała argumentacja wyprowadzona została zresztą z „kontekstu politycznego”. Gadali o sprawie przedawnienia zbrodni hitlerowskich i o przemówieniu Moczara, i o założeniach ideowych ZBoWiD-u. Nie zabrakło nawet zdania, że się akowcy obrażą! [...] Tylko Braun się sprzeciwił w dyskusji. Ale na końcu nieoczekiwanie wystąpił z obroną Zaorski [...] (Szczepański, 2013, s. 88-89).

W istocie tak potoczyła się dyskusja nad filmem *Na melinę*. Pierwszy z atakiem pod adresem dzieła Różewicza i Szczepańskiego wystąpił Witold Skrabalak, wieloletni członek PZPR, a w latach sześćdziesiątych pracownik Wydziału Kultury Komitetu Centralnego. Wygłosiwszy pochwały pod adresem artystycznych wartości *Na melinę*, nie wahał się skrytykować ideowej strony filmu. Główne postaci – dowódcę oddziału oraz kaprała „Zbirka” – określił mianem „ahumanistycznych” (*Stenogram*², 1965a, k. 2). Film był dla niego trudny do oglądania, „chwilami nie do zniesienia i obawiałbym się, czy taki film możemy z całym spokojem pokazywać szerokiej widowni [...]” (*Stenogram*, 1965a, k. 2). Nawiązał również do ówczesnej sytuacji politycznej, a przede wszystkim do działań RFN-owskich dziennikarzy, którzy pod koniec pierwszej połowy lat sześćdziesiątych publikowali zdjęcia polskich żołnierzy rozstrzeliwujących hitlerowskich żandarmów. Zdaniem Skrabalaka w takim momencie niemożliwa była emisja filmu w pewien sposób potwierdzającego zachodnioniemieckie praktyki, chociaż „pod względem artystycznym jest zrealizowany bardzo dobrze, bardzo ciekawie” (*Stenogram*, 1965a, k. 3).

O ile jednak Skrabalak dostrzegał pewne możliwości uratowania filmu, o tyle całkowicie przeciwko jego wyświetlaniu był dyrektor Jankowski, przedstawiciel telewizji. Potwierdził zdanie swojego poprzednika o wysokich walorach artystycznych *Na melinę*, pochwalił Kazimierza Opalińskiego za stworzenie świetnej kreacji głównego bohatera – stwierdził jednak przy tym, że mimo tych zalet jest

¹ Krystyna Rutkowska, montażystka, oraz jej asystentka – Anna Maria Czołnik – zakończyły swoją pracę, według sprawozdania z produkcji całego cyklu, 31 stycznia 1965 roku. Jest to jedyna data, na podstawie której można w przybliżeniu określić termin zakończenia realizacji filmu (*Sprawozdanie*, 1965).

² W przytoczonych fragmentach *Stenogramu* zachowano oryginalną pisownię i gramatykę.

„przeciwny jego wyświetlaniu dla masowego widza” ze względu na „niedobrą wymowę społeczno-wychowawczą” (*Stenogram*, 1965a, k. 8). Chociaż uznał, że scenariusz Szczepańskiego trafił w ręce dobrego reżysera, to jednak ocenił go negatywnie: jako film, który budzi „jakiś odruch odrazy” (*Stenogram*, 1965a, k. 8).

Równie potępiające film opinie wygłosili Włodzimierz Sokorski, którego głos przeważył podczas dyskusji o skierowaniu scenariusza Szczepańskiego do produkcji, oraz jego zastępca, Stanisław Stefański. Ten pierwszy, chociaż pozytywnie ocenił zarówno realizację filmu, jak i jego temat, w gruncie rzeczy uważał, że *Na melinę* został zrealizowany w złym momencie. Według Sokorskiego dwudziestolecie wyzwolenia kraju spod okupacji niemieckiej nie sprzyja pokazaniu filmu niepodkreślającego „charakteru naszej walki, która była prowadzona przeciw okupantowi” (*Stenogram*, 1965a, k. 10). To właśnie on zwrócił uwagę, że bohaterami filmu są żołnierze Armii Krajowej, a „to niewątpliwie musiało by wywołać ogromny sprzeciw kół AK-owskich i to w momencie, kiedy staramy się zatrzeć dzielące nas różnice. I kiedy chcemy wydobyć rzeczy dla nas wspólne” (*Stenogram*, 1965a, k. 10). W kontekście *Na melinę* przywołał brytyjski film *Za króla i ojczyznę* (1964, reż. Joseph Losey), dramat psychologiczny rozgrywający się w czasie I wojny światowej, opowiadający historię młodego ochotnika, który po przeżyciu tragicznej bitwy i otrzymaniu informacji o zdradzie żony postanowił zdezerterować z armii. O ile jednak według byłego ministra kultury „tam te sprawy zostały potraktowane po męsku, głęboko humanistycznie” (*Stenogram*, 1965a, k. 11), o tyle głównych bohaterów filmu Różewicza można było określić mianem „oddziału wszarzy” (*Stenogram*, 1965a, k. 11). Konkludując, w opinii Sokorskiego film nie powinien trafić na ekrany, a głównymi zarzutami wystosowanymi pod jego adresem, było ukazanie demoralizacji partyzantów, atakowanie żołnierzy Armii Krajowej oraz niedostateczne określenie postaci głównego bohatera – jego zdaniem film nie przynosił dostatecznej wiedzy na temat Szynalika; najlepiej zaś, gdyby był on volksdeutschem, a nie żebrakiem, którego wojenna bieda doprowadziła do takiego stanu.

Stanisław Stefański w zasadzie potwierdził zdanie swojego przełożonego. Przychylił się do „argumentu akowskiego”, stwierdzając przy tym, że „jeśli pokazujemy w korzystnym świetle oddziały AL-owskie to nie możemy po raz pierwszy ukazując problem oddziału AK-owskiego pokazywać go na kanwie tego rodzaju jednostki, bo to jest pokazaniem jakiejś degrengolady” (*Stenogram*, 1965a, k. 12). Zwrócił jednak przy tym uwagę na jeszcze inną rzecz, w znacznie gorszym świetle stawiającą bohaterów *Na melinę*. Alojzego Szynalika określił mianem człowieka, który „nie jest w pełni władz umysłowych, bo on nawet nie zdaje sobie sprawy z grożącej mu śmierci, to jest zupełnie zidiociałły osobnik który czuje

respekt tylko przed tymi, którzy mają władzę” (*Stenogram*, 1965a, k. 13). Zdaniem Stefańskiego każdy oddział partyzancki w takiej sytuacji, miast urządzać prowokację i skazywać żebraka na śmierć, wzięłby go do niewoli. Stwierdził, że „jeśli takie wypadki miały miejsce, to akcent należałoby położyć na to, że to byłyby zupełnie epizodyczne wypadki, a mogły one mieć miejsce tylko dlatego, że w czasie wojny zostały zdeprawowane ludzkie charaktery, że ludzie ze swego okrucieństwa nie zdawali sobie sprawy” (*Stenogram*, 1965a, k. 13). W konkluzji uznał film za nie do przyjęcia, głównie ze względu na wydźwięk całej sekwencji prowokacji i egzekucji postaci odtwarzanej przez Kazimierza Opalińskiego.

Właściwie jedyny jednoznacznie pozytywny komentarz na temat *Na melinę* wygłosił Andrzej Braun – pisarz, w latach 1957-1963 kierownik literackiego Zespołu Filmowego „Droga”, a następnie kierownik działu filmów telewizyjnych w Telewizji Polskiej (Czachowska, Szałagan, 1996). Podkreślał, że wymowa filmu w żadnym wypadku nie jest antyhumanitarna, wprost przeciwnie – jego zdaniem bohaterowie Różewicza i Szczepańskiego to ludzie „zdeprawowani przez wojnę” (*Stenogram*, 1965a, k. 5), zmęczeni nią, podejmujący pod wpływem okoliczności dramatyczne decyzje niosące ze sobą określone konsekwencje. Z tego punktu widzenia *Na melinę* miało dla Brauna wydźwięk antywojenny i mówiło „ono o wiele więcej o tych sprawach, niż gdyby padały jakieś zdania, czy stwierdzenia wprost” (*Stenogram*, 1965a, k. 5). Optował on bardzo za takim spojrzeniem na film Różewicza i proponował, by *Na melinę* zostało zaakceptowane i skierowane do rozpowszechniania. Nieco inne zdanie miał Jerzy Bossak, kierownik artystyczny Zespołu Filmowego „Kamera”. Podzielał pewne sformułowania, skierowane pod adresem *Na melinę* przez ludzi ze środowiska partyjnego i obawiał się reakcji widowni na nowelę Różewicza; jak sam stwierdził, „będzie miała reakcję taką, jaką wywołuje czerwona barwa, ale to nie będzie czerwony sztandar, a czerwona płachta” (*Stenogram*, 1965a, k. 6). W ramach konkluzji proponował jednak pokazanie filmu, by zorientować się, jaki będzie odzew widzów na takie pokazanie sprawy tragicznej decyzji oddziału partyzanckiego, sugerując przy tym wprowadzenie pewnych zmian, jak skrócenie sceny rozstrzelania Alojzego Szynalika czy zakończenie filmu na zdaniu porucznika „Dowody winy...”.

Ostateczny głos w dyskusji nad produkcją Różewicza należał do ówczesnego wiceministra kultury i sztuki oraz szefa kinematografii, Tadeusza Zaorskiego. Nieoczekiwanie nawet dla samego Szczepańskiego, choć Zaorski nie zgodził się całkowicie z Andrzejem Braunem, to jednak jego głos nie był tak zaangażowany ideologicznie, jak wypowiedzi Witolda Skrabalaka czy Sokorskiego i Stefańskiego. Przychylił się do opinii Bossaka odnośnie do skrócenia sceny egzekucji oraz sceny „z butami, bo chodzi o to, aby to nie było naigrywanie się z człowieka,

chodziłoby mi o to, aby oni wszyscy w oddziale byli zatroskani sytuacją, która ma miejsce” (*Stenogram*, 1965a, k. 16). Koniec końców nie zdecydował o skierowaniu filmu na półkę, czekając na moment zaopiniowania wszystkich filmów z serii *Dzień ostatni dzień pierwszy*. Jednak w stenogramach z dwóch pozostałych kolaudacji produkcji z tego cyklu nie pada ani jedno słowo prowokujące dyskusję na temat filmu Różewicza. W trakcie pierwszej z nich spore opory uczestników wzbudziły dwa filmy – *Nazajutrz po wojnie* (reż. Lech Lorentowicz) oraz *Instrumentum mortis* (reż. Jerzy Zarzycki); ten ostatni również nie został skierowany do rozpowszechniania i do dziś nie był emitowany przez Telewizję Polską. Drugi protokół, liczący ponad 20 stron, stanowi zapis dyskusji nad filmem Bohdana Poręby *Nad Odrą* i również w nim nie ma śladu rozmowy o noweli Różewicza. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że na pierwszym z wymienionych pokazów sam Stanisław Różewicz był obecny, a podczas jednego ze swych przemówień Czesław Petelski, kierownik artystyczny Zespołu „Iluzjon”, stwierdził, że „z tej serii dwa filmy zakwestionowano, a więc poprzednio wyświetlany odcinek «Na melinę» i odcinek «Instrumentum mortis»” (*Stenogram*, 1965b, k. 28). Słowo „zakwestionowano”, użyte przez Petelskiego, należy zapewne rozumieć jako skierowanie do dalszych poprawek bądź wstrzymanie się z decyzją o przyjęciu tych filmów. Wydaje się, że najważniejsza decyzja dotycząca filmu Różewicza zapadła w czerwcu 1965 roku. Pod datą 13 czerwca Jan Józef Szczepański zapisał w swoim *Dzienniku* następujące słowa: „Przedwczoraj Różewicz dzwonił, że odbyło się kolejne konsylium nad *Wszarzem* z udziałem Kraški, Zaorskiego i innych mędrców. Wynik: formalny zakaz rozpowszechniania” (Szczepański, 2013, s. 104).

Dalsze losy filmu i jego recepcja

Jeszcze przed wydaniem decyzji o skierowaniu *Na melinę* na półki film Stanisława Różewicza miał szansę być zaprezentowany na V Ogólnopolskim i II Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie. Według wspomnień autora *Wszarza*, produkcja została wycofana z konkursu na skutek decyzji kierownictwa Zespołu Filmowego „Iluzjon” (Szczepański, 2013). A jednak z dalszych zapisków pisarza można wnioskować, że film był w Krakowie pokazywany – zdaniem pisarza projekcji towarzyszyło „napięcie”, a i na Szczepańskim ponownie „zrobił silne wrażenie” (Szczepański, 2013, s. 103).

Przez kolejne dwa lata decyzje dotyczące emisji filmu często się zmieniały. Oddajmy w tym momencie głos Stanisławowi Różewiczowi:

Minęły dwa miesiące [od kolaudacji filmu – przyp. aut.] i zatelefonował do mnie minister Zaorski. „Film przyjmujemy, gratuluję. To jeden z najlepszych filmów o wojnie”. Przeszły następne miesiące, telefon z telewizji

– film nie będzie jednak pokazany. Maj 1967, zapowiedź w programie – film *Na melinę* będzie pokazany. Dwa tygodnie później – film z programu wycofujemy... (Różewicz, 2012, s. 71).

W tym samym czasie reżyser skarżył się na całą sytuację na łamach miesięcznika „Kino”. Zdaniem Różewicza długotrwałe przetrzymywanie filmu na półkach mogło negatywnie wpłynąć na jego odbiór, zwłaszcza że *Na melinę* podejmowało tematykę II wojny światowej. „Najpierw usłyszałem, że jest ahumanistyczny, potem że jest humanistyczny i bardzo dobry, ale powinien poczekać kilka lat z wejściem na ekrany. No i czeka. A film, który leży, starzeje się” (Janicka, 1967, s. 12) – przekonywał dziennikarkę czasopisma. Nawet ten głos jednak niewiele zmienił.

W następnych latach *Na melinę* nie zostało pokazane w telewizji, chociaż Stanisław Różewicz próbował wymóc na osobach odpowiedzialnych za ramówkę decyzję o emisji (Szczepański, 2015). Sytuacja filmu się nie zmieniła – nadal leżał na telewizyjnych półkach. Szanse – uwieńczone sukcesem – pojawiły się w roku 1981, co skrupulatnie odnotował autor scenariusza. W końcu, po ponad 17 latach od momentu skierowania do produkcji, *Na melinę* zostało wyemitowane. Miało to miejsce 1 listopada 1981 roku (niedziela) w programie drugim Telewizji Polskiej o godzinie 22:40 w cyklu „Filmoteka Narodowa. Filmy Stanisława Różewicza”, w którym to zaprezentowane zostały niemal wszystkie utwory tego reżysera zrealizowane do roku 1981 (por. *Programy*, 1981).

Jedyny artykuł opisujący zatrzymany przez cenzurę film Różewicza powstał dopiero osiem lat później. W roku 1989 krytyk tygodnika „Kino”, Paweł Born, opublikował recenzję w cyklu „Inne kino”. Zdaniem Borna *Na melinę* można zdecydowanie uznać na ostatni film Polskiej Szkoły Filmowej. Jednak, jak zauważył, „bardzo to gorzka, przewrotna pointa. W jakiś sposób przewracająca wszystkie poprzednie zdarzenia filmowe do góry nogami” (Born, 1989, s. 10). Zwrócił uwagę na fakt, że film jest opowiedziany bez wyraźnego osądzania dowództwa oddziału partyzanckiego i jego członków, a przy tym sposób realizacji przez Różewicza, tak charakterystyczny dla twórcy, ukazuje całą sytuację jako coś zwyczajnego, potocznego, swego rodzaju immanentną cechę czasów wojny. Podkreślił wagę kreacji aktorskiej Kazimierza Opalińskiego, ale przede wszystkim proponował odczytanie filmu jako (bardzo interesującego i świetnie przeprowadzonego) traktatu moralnego. „U Różewicza «znaki moralne» zostały celowo zatarte. Nie jest oczywiste, gdzie kończy się Dobro, a zaczyna Zło. Nie ma żadnych wyraźnych odpowiedzi – tak jakby Autor filmu był w jakiś sposób bezradny wobec wszechogarniającego Zła wynikającego z sytuacji Wojny” (Born, 1989, s. 11). I rzeczywiście – wydaje się, że dla Różewicza wojna jest

katastrofą nie tylko wiążącą się z cierpieniem i traumą, ale raczej z wypaczeniem, a nawet z zupełnym zanikiem etycznych zasad. Oglądając *Na melinę*, można odnieść wrażenie, że odebranie komuś życia przywróciło do niego kaprała „Zbirka” wykonującego wyrok – wyrwało go to skutecznie ze stanu depresji i apatii, w której był pogrążony. Ale – według Marka Hendrykowskiego (i trudno się z tym stwierdzeniem nie zgodzić) – „zginął Bogu ducha winny człowiek. Zginął z ręki samych partyzantów, w wyniku zainscenizowanej przez nich prowokacji. Został przez nich zabity bez jakichkolwiek dowodów rzeczywistej winy. W świetle prawa zginął więc, powtarzam, niewinny człowiek” (Hendrykowski, 1999, s. 60). Paweł Born pointuje swoją recenzję następującym stwierdzeniem: „Żaden z filmów Szkoły Polskiej nie podniósł poziomu filozoficznego dyskursu tak wysoko. Może najbliżej był Munk w «Pasażerce»” (Born, 1989, s. 11). Czy jednak zarzuty przytoczone podczas kolaudacji były jedynym powodem odesłania *Na melinę* na półki?

***Na melinę* a polski film wojenny lat sześćdziesiątych**

Z perspektywy czasu widać, że film Różewicza i Szczepańskiego zdecydowanie „nie pasował” do ówczesnego pejzażu polskiej kinematografii. Gdyby zrealizowany został kilka lat wcześniej, dla przykładu jako część nowelowego pełnometrażowego filmu kinowego, można zaryzykować stwierdzenie, że trafiłby na ekrany i byłby stawiany na równi z wybitnymi filmami Andrzeja Munka, Andrzeja Wajdy czy Kazimierza Kutza. Polska Szkoła Filmowa została jednak zahamowana w 1960 roku niesławną *Uchwałą Sekretariatu KC w sprawie Kinematografii*. Wkrótce zaś na ekranach kin zagościli zupełnie inni bohaterowie filmów wojennych – nieskalani brudem żołnierze i oficerowie Armii Ludowej i Wojska Polskiego wyzwalamy ojczyznę i przynoszący na te ziemie ład i porządek. Przedstawiciele partii przygotowujący *Uchwałę* zalecili bowiem twórcom wybieranie tematów „służących potrzebom kraju budującego socjalizm” (Miczka, Madej, 1994, s. 30). „Równocześnie należy czerpać tematykę z historii i doświadczeń wojny i okupacji, wspólnej walki z hitleryzmem polskiego i radzieckiego żołnierza oraz partyzanta z okresu narodzin władzy ludowej i walki o wydzwignięcie Polski z ruin i zniszczeń wojennych” (Miczka, Madej, 1994, s. 31).

Właśnie dlatego w latach 1961-1969 powstało sporo „partyzanckich” filmów wojennych. Przodował w nich zwłaszcza Jerzy Passendorfer. Swoją pierwszą tego typu produkcję zrealizował w 1963 roku. *Skąpani w ogniu* opowiadali o wyzwoleniu Ziemi Odzyskanych, konfliktach z dawnymi mieszkańcami tych terenów oraz stopniowym wprowadzaniu tam polskiej kultury. Kolejna – *Barwy walki* (1964, adaptacja wspomnień Mieczysława Moczara) – podejmowała

temat wspólnej walki żołnierzy AL, AK oraz Armii Radzieckiej na terenie Lubelszczyzny w 1964 roku. Pod koniec dekady Passendorfer podjął temat wyzwania kraju przez Ludowe Wojsko Polskie oraz marszu I Armii do Berlina (*Kierunek Berlin* [1968] i *Ostatnie dni* [1969]). Wszystkie były bardzo pozytywnie odbierane przez krytyków. Film *Skąpani w ogniu*, według Stanisława Ozimka, był „rzetelnym zbilansowaniem prawdy, dlatego jego wynik jest dodatni” (Marszałek, 1985, s. 220), a Ernest Bryll oceniał go jako jeden „z najciekawszych, jakie wyprodukowała ostatnio nasza kinematografia” (Marszałek, 1985, s. 219). O *Barwach walki* Bogumił Drozdowski pisał następująco: „Dynamika obrazu, spoista kompozycja filmu, realizm opisu, żywe przekonujące postacie, humor wreszcie – stawiają *Barwy walki* w rzędzie najdojrzalszych filmów Passendorfera w jego cyklu o roczniku dwudziestym” (Marszałek, 1985, s. 223). Chociaż w przypadku *Kierunku Berlin* i *Ostatnich dni* pojawiły się opinie bardziej krytyczne, to jednak pisano o utworze „ważnym i liczącym się” (Marszałek, 1994, s. 360) czy obrazie, który „pozostanie na długo żywy nie tylko w oczach krytyków, ale i recepcji szerokich rzesz widzów” (Marszałek, 1994, s. 372).

Warto też wspomnieć o ówczesnych fabularnych produkcjach telewizyjnych. W 1965 roku na małych ekranach pojawiło się pięć filmów telewizyjnych oraz pięć seriali. Część reprezentowało gatunek fantastyki naukowej (*Gubernator* [(1965, reż. Stanisław Kokesz)], część była stylowymi adaptacjami klasyki literatury światowej (*Człowiek z kwiatem w ustach* [1965, reż. Jan Rybkowski]). W listopadzie tego roku telewidzowie mogli obejrzeć inną produkcję Stanisława Różewicza – *Piwo*, historię z czasów wojny podejmującą temat zachowania się w obliczu terroru i przemocy, którą przyniosła okupacja. 1965 to też rok seriali: kryminalnego *Kapitana Sowy na tropie* (reż. Stanisław Bareja) oraz obyczajowej *Wojny domowej* (reż. Jerzy Gruza). Ale, nade wszystko, w kwietniu miała miejsce premiera pierwszego odcinka *Podziemnego frontu* (1965, reż. Hubert Drapella, Seweryn Nowicki) – serialu opowiadającego o walce komunistycznych organizacji podziemnych z hitlerowskim okupantem. Bohaterowie tej produkcji byli niezłomni, waleczni, heroiczni, a fabuła pozbawiona filozoficznych i moralnych aspektów. Co interesujące – w niektórych filmach z cyklu *Dzień ostatni, dzień pierwszy* spotkamy podobnych bohaterów (na przykład *Córeczka* czy *Buty* [1965, reż. Ewa i Czesław Petelscy]).

Czy więc w tych warunkach film Różewicza i Szczepańskiego miał szansę na zaistnienie na ekranach – zwłaszcza telewizyjnych? Przeglądając materiały pochodzące z kolaudacji *Na melinę*, należy przyjąć założenie, że argumenty Sokorskiego i Stefańskiego o obrażaniu żołnierzy Armii Krajowej można uznać raczej za wygodny pretekst, by nie dopuścić filmu do rozpowszechniania – tak bardzo

odbiegał od ówczesnych zaleceń polityki kulturalnej, tak prawdziwie i trafnie pokazywał, jakie zagrożenie niesie ze sobą wojna, zwłaszcza długotrwała.

Jak zauważał w 1981 roku Krzysztof Teodor Toeplitz: „treściami preferowanymi [w społeczeństwie socjalistycznym – przyp. aut.] winny być więc nie tyle treści «chodliwe», tak czy inaczej komercyjne, których popularność łączy się zazwyczaj, jak o tym była mowa, ze szczególnym stanem inercji umysłowej i kulturalnej nieprzygotowanego odbiorcy – jak ma to miejsce w systemie kapitalistycznej kultury masowej – lecz treści rzetelnie wzbogacające życie ludzkie i ludzkie odczuwanie świata” (Toeplitz, 1981, s. 202-203). Słowa Toeplitza to oczywiście pewna teoria, nie zawsze znajdująca pokrycie w rzeczywistości. Nie potwierdziła się właśnie w przypadku *Na melinę*, filmu bardzo odważnego, który z pewnością mógł wzbudzić kontrowersje, ale jednak posiadał wybitne wartości artystyczne i treściowe. Ten wojenny moralitet opowiedziany jest charakterystycznym dla Stanisława Różewicza ścisłym i pozbawionym patosu tonem, co wzmacnia jego przekaz. Wielką zaletą jest maestria realizatorska – zdjęcia i montaż idealnie wpisują się w przyjętą konwencję, dominują statyczne i długie ujęcia, a komentarz muzyczny pojawia się bardzo rzadko, zaledwie w dwóch momentach (nie licząc czołówki i napisów końcowych). Wrażenie nadal wywołują kreacje aktorskie – wybitna gra Kazimierza Opalińskiego, bardzo dobre role Jana Kociniaka i Stanisława Mikulskiego. *Na melinę* zdecydowanie pozostaje niesłusznie zapomnianym dziełem PRL-owskiego filmu telewizyjnego. Warto więc jak najczęściej przypominać ten film.

Bibliografia

- Born, P. (1989). *Inne kino. „Na melinę” Różewicza*. „Kino”, nr 12.
- Czachowska, J.; Szałagan, A. (red.). (1994). *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury: słownik biobibliograficzny. Tom 1*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Hendrykowski, M. (1999). *Stanisław Różewicz*. Poznań: Wydawnictwo Ars Nova.
- Janicka, B. (1967). *Mówi Stanisław Różewicz*. „Kino”, nr 5.
- Marszałek, R. (red.). (1985). *Historia filmu polskiego. Tom V. 1962-1967*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Marszałek, R. (red.). (1994). *Historia filmu polskiego. Tom VI. 1968-1972*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Miczka T.; Madej, A. (red.). (1994). *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Programy telewizyjne 26.X – 1.XI. 1981* (1981). „Antena”, nr 35.
- Różewicz, S. (2012). *Było, minęło... w kuchni i na salonach X Muzy*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry.

Sprawozdanie ekonomiczno-produkcyjne z realizacją serii filmów telewizyjnych „Dzień ostatni dzień pierwszy” (1965). Archiwum Państwowe w Milanówku, zespół Zespołu Polskich Producentów Filmowych, l.p. 66.

Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmów telewizyjnych serii „Dzień ostatni dzień pierwszy” („Bigos”, „Wózek”, „Wszarż”) w dniu 12 lutego 1965 roku (1965a). Archiwum Filmoteki Narodowej, sygnatura A-216, pozycja 46.

Stenogram z dyskusji po kolaudacji serii filmów telewizyjnych pt. „Dzień ostatni dzień pierwszy”, która odbyła się w dniu 6 kwietnia 1965 r. (1965b). Archiwum Filmoteki Narodowej, sygnatura A-216, pozycja 50.

Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmu telewizyjnego p.t. „Nad Odrą” (ostatni odcinek serii telewizyjnej p.t. „Dzień Ostatni, dzień pierwszy”), w dniu 28 maja 1965 roku (1965c). Archiwum Filmoteki Narodowej, sygnatura A-216, pozycja 53.

Szczepański, J.J. (1956). *Buty i inne opowiadania*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Szczepański, J.J. (2013). *Dziennik. Tom 3. 1964-1972*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Szczepański, J.J. (2015). *Dziennik. Tom 4. 1973-1980*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Toeplitz, K.T. (1981). *Wszystko dla wszystkich. Kultura masowa i człowiek współczesny*. Warszawa: Wydawnictwo Wiedza Powszechna.

Na melinę (On the Hideout) – Detained (And Forgotten) **Work of The Television Film of the Polish People’s Republic Period**

The film by Stanisław Różewicz *On the Hideout* (original title: *Na melinę*) was included in the series of television films *Day One, Last Day* (original title: *Dzień ostatni, dzień pierwszy*, 1965). For many reasons, however, it was detained by censorship, although it represented high artistic values. The article is an attempt to examine both the content of the film itself and its literary prototype, as well as the answer to the question why it has not been broadcast for over 15 years.

Słowa kluczowe: PRL, film telewizyjny, cenzura, półkownik, adaptacja literatury, Polska Szkoła Filmowa

Keywords: Polish People’s Republic, TV movie, censorship, film not released, adaptation of a novel, Polish Film School